

MESTRADO EM DESIGN DA IMAGEM 2008/09

*A fuga à representação do real
e a iconoclastia como processos
de resistência ao discurso
hegemónico visual*

Maria Isabel da Assunção Rocha Carvalho

Orientadores: Prof. Heitor Alvelos e Prof. Mário Moura.

Julho 2009

ÍNDICE:

1. INTRODUÇÃO

2. PROPOSTAS

3. RELATÓRIO

PARTE I

A palavra escrita, o som e a experiência do real

A. Sol

B. Jardim do Campo 24 de Agosto e Ângulo Morto

C. I WANT DISCIPLINE (IWD)

D. Relógio Capital

E. Vitoria Severa

PARTE II

A imagem enquanto evocativa de novas realidades

*F. A Noite: projecto final. (“Biografia de uma praticante invisível.
Uma tocha acesa”)*

APÊNDICES

Apêndice A – Listas

Apêndice B – Economia do Artista

Apêndice C – Absoluto

4. CONCLUSÃO

Notas

Bibliografia consultada

1. INTRODUÇÃO

O ponto de partida para o desenvolvimento do projecto apresentado no âmbito do Mestrado de Design de Imagem (MDI) foi o estudo da dicotomia entre *cultura institucional* e *cultura marginal*, associando-a à prática artística *individual* e *colectiva/comunitária*. Com esta preocupação como pano de fundo desenvolveu-se um corpo de trabalho em torno da *imagem* e do seu questionamento, tendo-se adoptando, por um lado, uma perspectiva *iconoclasta* — substituindo-se a imagem pela palavra escrita, pelo som e pela experiência do real —, e por outro, uma perspectiva de entendimento da *imagem* enquanto matéria evocativa de novas realidades.

A direcção que o projecto tomou assenta numa postura que se pretende resistente e crítica quer ao excesso de imagens que povoam o nosso olhar, quer às práticas culturais dominantes eminentemente visuais, direccionando, em alternativa, o observador para uma atitude participativa de construção de imagens pela referência textual, sonora e pela vivência de acontecimentos. Dentro deste projecto, a produção imagética tomou um lugar secundário, sendo constantemente reflectida e equacionada a sua utilização.

Neste relatório registam-se os avanços e os recuos do projecto, que é constituído por objectos e acções que decorreram da prática artística pessoal desenvolvida. Alguns dos objectos e acções foram realizados e outros não, sendo aqui apresentada a sua totalidade, sempre sob uma perspectiva de contextualização teórica e processual. Para além destes, o projecto final é composto por uma publicação, “Biografia de uma praticante invisível. Uma tocha acesa”, que resulta do somatório da experiência dos diferentes objectos e acções, muito embora estes devam ser entendidos como projectos acabados com características específicas e servindo propósitos particulares.

2. PROPOSTAS

A primeira proposta, apresentada em meados de Outubro de 2008, foi sendo alterada à medida que novos dados relevantes iam sendo analisados e consequentemente integrados, dando origem a novas versões. Começou por opor-se *cultura institucional* a *cultura marginal*, entendendo que esta última se situa nos limites do radar institucional, longe do seu centro de focagem e de luz, para lá de tudo o que foi já reconhecido e integrado num

processo de absorção pela hermética esfera cultural. As principais linhas traçadas por esta distinção colocavam as produções criativas do indivíduo, produtor singular, como privilegiadas pela *cultura institucional* e as produções colectivas como as que mais se aproximavam da *cultura marginal*. Entendeu-se que na *cultura institucional* havia uma predominância pela clarificação de equívocos relativamente à pertença e à autoria de uma obra, e pela necessidade de tornar economicamente rentável a individualidade de um criador e a sua assinatura. Por outro lado, na *cultura marginal*, verificar-se-ia precisamente o inverso dos propósitos referidos. Propunha-se assim, tornar claro que as *margens* estariam mais aptas a criticar o centro e a fazer dessa batalha a razão da sua existência, e que dificilmente o centro, o institucionalizado, estaria disposto a colocar-se em posição de ser criticado.

As alterações que a proposta sofreu justificam-se por um conhecimento mais amplo da questão enunciada — o que colocou em causa a forma que o debate estava a tomar, e pela procura de um reposicionamento que fosse também metodologicamente mais adequado a esta investigação e mais próximo da prática que em paralelo ia sendo desenvolvida. Contudo, a dicotomia foi esbatida mas não abandonada. À crítica institucional passou a ser dada menor relevância, acreditando-se que uma crítica directa seria menos eficaz no sentido do seu prolongamento no tempo. A possibilidade de estabelecer um padrão de cultura de margens foi igualmente questionada. Tornou-se inevitável reconhecer a multiplicidade de abordagens, sendo umas mais interessantes e com mais qualidade do que outras, revelando-se redutor a sua tentativa de síntese.

O privilégio em termos críticos dado à produção colectiva ou em comunidade em detrimento da produção individual também foi reanalisado. Embora se mantenha a distinção entre as diferentes produções, e a partir daí se possam tirar conclusões importantes, não se justifica associar o indivíduo ao centro e o colectivo às margens. Primeiro, porque a comunidade, enquanto um conjunto de indivíduos em total comunhão de objectivos e interesses, é uma formulação utópica, temporalmente restrita, nem sempre existente e posta em prática. Segundo, porque assim excluir-se-iam os esforços individuais de resistência a um modelo cultural hegemónico, passíveis de criar alternativa, e consequentemente de permitir acrescentos culturais relevantes.

Foram assim desfeitos os padrões que conotariam centro e margens às estruturas individuais e colectivas, assim como foram questionados de raiz os próprios “lugares”, ou posições, de centro e margens, ficando claro que a margem é apenas uma posição que permite,

pelo seu afastamento, maior capacidade de resistência crítica e liberdade de acção, cuja vantagem é poder questionar radicalmente o sentido do que é estabelecido como *Cultura* — sem condicionalismos e agrilhoamentos em relação a qualquer tipo de compromisso.

Resistir criticamente é, como objectivo, conhecer e entender que proveito se poderá retirar o estabelecimento do que é (afinal) *Cultura*, produzindo visões plurais do que é solidificado como tal.

Para esta nova perspectiva contribuiu a participação no seminário “EXTRARRADIO – Reflexiones sobre las prácticas artísticas actuales más allá del centro”¹, onde se debateram precisamente práticas e estratégias exteriores ao centro. No seu painel contou com a presença de convidados de contextos geográficos e de ideologias distintas. De salientar a presença de Dmitry Valensky, membro do grupo Chto Delat², em S. Petersburgo, de Nuria Enguita Mayo, Directora da Fundação António Tapiés³, Barcelona, e Leire Vergara, curadora do espaço Sala Rekalde⁴, em Bilbao, cujas intervenções foram determinantes para o avanço desta investigação.

Na segunda proposta, o estudo da presença da *imagem* e a sua importância ganhou maior relevância. Embora tivesse já sido referida a relação entre estrutura (*individual* e *colectiva*), posição (*centro* e *margens*) e produção visual na primeira proposta, foi nesta segunda fase que se clarificaram alguns pontos determinantes para o projecto. A associação realizada primeiramente assumia já o entendimento da *iconoclastia* como postura privilegiada de grupos marginais, e o recurso à *imagem* como prática característica do centro e do indivíduo. Tendo sido abandonada, como exposto anteriormente, a ligação entre *indivíduo/centro* e *colectivo/margens*, assumiu-se porém com mais força que o radicalismo de certas práticas iconoclastas — ou que se desenvolvem a partir da crítica da hiper-povoação de imagens —, está intimamente ligado a uma *cultura marginal* — que a cultura institucional e dominante apenas repete e imita, aquando da absorção na sua esfera, mas que é incapaz de produzir.

Assim, nesta segunda proposta, intensificou-se a reflexão sobre o papel da *imagem* na *cultura abaixo do radar institucional* tendo-se subdividido em duas direcções que orientaram o processo de investigação prática e teórica, às quais chamei de *cultura invisível* (substituição da imagem por referências textuais, sonoras e pela vivência de acontecimentos) e *cultura visível* (recombinação de imagens em jogos de novos sentidos).

Na *cultura invisível*, privilegiou-se a substituição da imagem pelo texto e pelo som. Mesmo que em ambos os casos a imagem esteja presente (os caracteres de um texto ou a presença de um músico num recital, a título de exemplo) esta é relegada para segundo plano⁵. Na *cultura visível* privilegiou-se a fuga à representação do real e a criação de novas realidades imaginárias, promovendo uma multiplicidade de leituras e apelando ao jogo e à construção, pelo observador, da sua leitura individual. Para isso recorreu-se à imagem manipulada, re combinada como no caso da colagem, da fotomontagem e/ou da imagem construída como ficção.

A terceira proposta entregue e apresentada publicamente resulta de sucessivas tentativas de tornar o projecto mais objectivo e evidenciar os limites do estudo. A *imagem* surge associada à noção de *obscuridade* e *ocultação*. Entenda-se isso não só pela presença ou ausência da imagem, mas também pelas estratégias deliberadas de fuga ao reconhecimento imediato. Foi procurado deslocar o foco de produção de cada trabalho para fora do *tema*, centrando-se no *modo como*, no *processo* do trabalho realizado, procurando codificar-se a mensagem, o assunto ou tema veiculado. Esta direcção fortaleceu a ideia-chave que atravessou todas as propostas — a opção por uma baixa mediatização. E por consequência foi evidenciada a crítica ao contexto altamente mediatizado, crítica esta também política e social, com claros pontos de referência históricos: Dadaísmo, Surrealismo, Arte Conceptual, Movimento *Punk*, Internacional Situacionismo e Imediatismo de Hakim Bey.

O relatório que se segue mapeia assim os trabalhos práticos (objectos e acções) que colocam à prova o proposto, num constante esforço pessoal em resistir à homogeneização cultural. Predominaram os projectos realizados por iniciativa e meios próprios, estratégia que por si só significa já um verdadeiro esforço por conquistar um espaço, uma zona autónoma de criação. A existência desde 2008 da editora Braço de Ferro⁶, cuja edição e coordenação é partilhada com o designer Pedro Nora, como plataforma editorial em funcionamento regular, facilitou a realização de muitos dos trabalhos que serão referidos.

Foi também utilizada a *web* como plataforma passível de favorecer a disseminação da expressão pessoal, através do recurso a blogues como o diário “Whiteponycab”⁷, “Uma Flecha na Testa”⁸, “Indisciplina Rigorosa”⁹ e “Latido de cachorro”¹⁰, que auxiliaram o desenvolvimento do projecto, como suporte e como meio de divulgação.

3. RELATÓRIO

PARTE I

A palavra escrita, o som e a experiência do real

A. Sol

Este trabalho surgiu do convite para participar numa exposição, agendada para Agosto de 2008, e a ter lugar num antigo palácio abandonado, pertencente à Câmara Municipal de Lisboa, cujo comissariado era da responsabilidade de um grupo de artistas informal. A exposição foi cancelada devido às dificuldades em reservar atempadamente o espaço para o evento. Ainda assim a sua concepção foi-se desenvolvendo independentemente, tendo como ponto de partida a articulação de conceitos: *comunidade, efemeridade, experiência e mediatização*. Idealizou-se uma performance com a duração de vinte e quatro horas que consistiria em observar o sol por todo o dia e esperá-lo durante a noite. Este ritual seria experimentado presencialmente por um grupo que se formaria de modo espontâneo entre público e artistas da exposição.

A performance aconteceu informalmente fora do contexto previsto no início, em Dezembro de 2008, na praia de Matosinhos, com a duração limitada a duas horas, concentrando-se a atenção no pôr do sol. A experiência da performance teve um valor simbólico para quem participou e foi documentada fotograficamente pelos participantes. Analisando posteriormente a experiência em si e o material de documentação, concluiu-se que a concretização da performance teve um impacto menor do que o previsto. A proposta não foi notoriamente compreendida por quem esteve presente e as fotografias documentais resultaram em poses de grupo deliberadamente formadas para a fotografia. Não invalidando o acontecimento, que teve um valor próprio, tomou-se a decisão de escrever um texto, superando a realidade factual pela ficção do acontecimento. A deslocação da concretização do projecto, da experiência para a imagem e da imagem para o texto, em substituição, foi deliberada tendo em conta o interesse em seguir certas referências literárias que guiaram este projecto e que serão referidas.

A leitura do livro “The so-called utopia of the Centre Beaubourg”¹¹, escrito por Albert Meister, foi determinante ao suscitar questões às quais se tentou dar resposta neste texto, através da ficção. De destacar a questão central: *o que é a Cultura?*

A introdução do livro, escrita por Luca Frei, contextualiza-nos sobre a origem deste texto que durante muitos anos esteve perdido: Meister, uma noite, incapaz de dormir, conta a si mesmo uma história sobre a experiência de uma cultura alternativa, não oficial, que tem lugar numa cova profunda, nas fundações do Centro de Beaubourg¹². Consta que Meister nessa altura vivia em frente ao sítio onde seria implantado o edifício que mais tarde se tornaria símbolo da cultura oficial e dominante — o Centre Pompidou, em Paris. É através do desenvolvimento descrito do seu sonho, a sua *utopia cultural*, que o autor cria uma rede entre temas aparentemente dissociados: comida, sexualidade, dinheiro, reciclagem, arte, velhice, doença, morte, etc. Em conclusão o autor propõe uma cultura baseada no afecto, na disponibilidade, na total ausência de hierarquias e na descoberta da generosidade humana. Esta postura ideológica define uma cultura capaz de englobar todos os aspectos da vida humana, evitando a fragmentação em campos de interesse ou áreas culturais desconexas. O repensar *o que é Cultura?* é nesta obra um gesto radical, uma vez que para a sua constituição todos os aspectos da vida humana contribuem e como tal, tudo deve ser repensado de raiz. Ao pôr em prática esta noção de Cultura, o livro sensibiliza-nos para um tipo de estruturação comunitária capaz de funcionar como verdadeira alternativa. O sentimento que promove no leitor é de pertença, de possibilidade de acção, de inclusão, dificilmente superado pela realidade social, muitas vezes adversa por via das suas estruturas institucionais tão definidas.

Este sentimento presidiu à ideia de construção de uma ficção que fosse em si uma realidade motivadora de desejos pessoais. Por outro lado, a noção de temporalidade é aqui determinante. A utopia de Meister, mesmo ficcionada, não é permanente, é temporária, ou seja, não foi concebida com o objectivo de tomar o lugar das estruturas existentes (vir a ser, neste caso, cultura oficial). A sua razão de ser reside na proposta, na hipótese de uma outra cultura determinada por uma tipologia de comunidade: anti-autoritária e anti-hierárquica.

Outra referência literária fundamental para a evolução deste projecto foi o livro “Little Titans”¹³, de Nécio, cuja temática central é o idealismo juvenil e a desilusão. No texto, é retratado um grupo de jovens amigos que ambicionavam ser artistas e poetas, e é acompanhado o seu percurso até à velhice, num processo de declínio. Os personagens, enquanto jovens, passam muito tempo livre juntos, a trocar impressões sobre tudo ao seu redor — dos factos mais prosaicos, às questões vitais — em discussões acesas. Aos poucos, vão-se separando, acomodando-se a uma vida social estável.

É possível relacionar este livro com o anterior, associando juventude à possibilidade de construção de uma nova realidade. A comunidade aqui representada pelo grupo de amigos, é subentendida como a juventude em si mesma. O personagem mais curioso, o único que se mantém fiel às suas ambições, idealista por natureza, que prolonga a juventude para além do tempo num estado de aparente delírio, sobrevive à fragmentação da comunidade. É também o único personagem que se afirma como artista e que acaba por enlouquecer, terminando o livro com a descrição de como são passados os seus dias: a reciclar as suas pinturas mais antigas na produção de novas obras, e a ver o sol a pôr-se.

“O Homem Que Era Quinta-Feira”¹⁴ de G.K. Chesterton, foi outro livro que se apresentou como determinante. Esta obra ganhou relevância após a leitura do texto “A cena independente do Porto ou a comunidade enquanto mercadoria” do crítico Mário Moura¹⁵, onde de modo muito pertinente aludia ao texto de Chesterton, referindo-se à comunidade como uma obra em si mesma. A comunidade a que se refere Mário Moura é uma comunidade específica — a comunidade artística do Porto. Quer no livro, quer no texto referido, sobressai que o mais importante numa comunidade (no sentido utópico patente na argumentação dos livros anteriormente referidos) não são as suas produções, mas a *singularidade da experiência comunitária*.

Em “Sol”, o texto final resultante deste projecto, é descrito um grupo de jovens que se reúne, uma vez por ano, numa praia, para assistir ao movimento do sol. O único motivo explícito para a reunião é a contemplação das variantes de luz e o estar em comunidade. Numa primeira análise este motivo parece carecer de relevância e a dúvida que cria é se a verdadeira razão do encontro não estará velada. Pretendeu-se evidenciar o sentido de comunidade patente no acontecimento e não aludir a eventuais grandes motivações para a sua existência.

Assim, reduzindo a acção à contemplação de um acontecimento natural que se repete diariamente, desejou-se criar conflito entre o efémero e o permanente. O sol espelha este conflito pois é efémero — a sua presença diária é limitada, correspondendo às horas de luz —, mas é certo que nasce todos os dias. Da mesma maneira que a noção de comunidade se pode situar neste mesmo conflito, tal como as TAZ (Temporary Autonomous Zone [Zonas Autónomas Temporárias]) e as PAZ (Permanent Autonomous Zone [Zonas Autónomas Permanentes]) concebidas por Hakim Bey¹⁶.

O texto foi publicado em Abril de 2009, pela editora Braço de Ferro, adquirindo o formato final de livro.

Entre a escrita do texto e a sua publicação em livro houve um intervalo significativo de alguns meses, durante os quais se reflectiu sobre a utilização da imagem. O livro tornaria o texto visível e dar-lhe-ia uma aparência condicionada por uma forma e por uma série de escolhas gráficas. Ou seja, o texto ganharia um corpo que necessitaria de ser pensado com cuidado. A recepção pelo público far-se-ia através da leitura, principalmente, mas essa leitura servir-se-ia de uma visualidade que foi conceptualizada.

Na capa reproduz-se uma imagem de uns óculos-de-sol, homenageando a capa mais conhecida do livro “Sociedade do espectáculo”¹⁷ de Guy Debord. A imagem foi impressa a preto sobre cartolina preta, com verniz sobre a imagem, para reforçar a noção de obscuridade, de ausência, a que os óculos-de-sol simbolicamente se remetem.

As imagens utilizadas no interior do livro são recortes, pedaços rasgados de papel impresso, onde se incluem de forma discreta fotografias da performance que aconteceu na praia de Matosinhos. As imagens surgem assim do reaproveitamento das várias etapas do processo.

O livro foi impresso a vermelho — como é a atmosfera da praia ao pôr do sol —, com uma lineatura bastante aberta, semelhante à impressão de jornais diários. Ambas as escolhas, da cor e da impressão, degradam a qualidade das imagens - o vermelho é um meio tom e por isso traduz a imagem numa escala tonal muito reduzida, retirando nitidez, e o pontilhado da lineatura contribui igualmente para a desfocagem esbatendo os contornos. Assim, é atribuída às imagens uma importância reduzida, apenas para acompanhar o texto e funcionando como descanso visual para o leitor.

O livro foi assinado com um nome falso, *Vitoria Lebasi*, por pudor em evidenciar um autor reconhecível enquanto autoridade sobre a matéria escrita, e seguindo o exemplo de Nécio, do livro “The Little Titans”, atrás referido, cujo nome, originário do latim, significa: “Eu não sei”. A escolha do nome surgiu da vontade de celebrar a vitória da esperança simbolizada pelo sol e do nome do autor invertido, *Lebasi*.

B. Jardim do Campo 24 de Agosto e Ângulo Morto

O desejo de fundar uma rádio e trabalhar com som, surgiu do encontro com o livro “Information Liberation”¹⁸, de Brian Martin. A leitura deste livro, em preparação para o relatório para MDI, foi relevante uma vez que muitos dos temas abordados reflectem algumas das preocupações do Mestrado e da investigação desenvolvida. De destacar os seguintes: *comunicação de massas, limites de participação e participação em meios de comunicação alternativos*. No livro defende-se a construção de plataformas próprias de expressão, e a utilização das mesmas através de redes e circuitos informativos alternativos. Esta argumentação vai ao encontro do interesse em questionar os meios de informação vigentes, e à procura de informação de outra ordem, mais plural e específica em simultâneo. Plural, pela diversidade de opiniões, interesses, ideologias, etc. Mais específica, por se endereçar a um público específico, que elege a informação que mais lhe interessa dentro da variedade existente.

Mais tarde a decisão de fundar uma plataforma radiofónica ganhou novo ânimo com o conhecimento da obra para rádio de Juan Muñoz¹⁹, resultante da sua colaboração com músicos, compositores e actores. De destacar os nomes de Alberto Iglesias, Gavin Bryars, John Berger e John Malkovich.

“A Man In a Room, Gambling” (1992), resultante de uma encomenda da BBC Radio 3 e da Artangel, em parceria com Gavin Bryars, foi concebido como programa de rádio, durante o qual são relatadas diversas estratégias usadas em jogos de cartas. Este trabalho em particular, ajudou a melhor entender a amplitude do registo sonoro, a compreender as potencialidades da utilização da rádio como meio difusor, assim como permitiu definir uma direcção para a elaboração de conteúdos. O principal a reter da experiência radiofónica de Muñoz, é a capacidade de explorar a imaginação através de estímulos não visuais. Neste exemplo, o registo do imaginário do autor não determina inteiramente o imaginário do receptor, deixando abertura para a recriação de uma realidade, da qual o autor é apenas um agente provocador. Com esta referência ficou assim definido o fio condutor dos conteúdos a serem emitidos na rádio que se viria a criar: o registo sonoro de realidades imaginadas, abstractas, não concretas.

A concepção da rádio relacionar-se-ia igualmente com uma economia de meios de expressão: a substituição do real, material, pela descrição da sua existência. Por exemplo a

descrição de um acontecimento ou de uma acção, possivelmente incapaz de existir efectivamente, pela sua grandeza, custo de produção, ou meios envolvidos, entre outros, poderia ser substituída pela sua referência sonora, como em outros projectos aconteceria com o texto. Esta economia proporcionaria expectativas sobre o resultado que nunca seriam defraudadas. Isto porque a visão sendo o sentido dominante e por isso, talvez, o mais criterioso, não inibiria a sua concretização no imaginário do receptor. A abstracção do som tornar-se-ia, assim, numa alternativa muito satisfatória.

Iniciou-se a investigação sobre outros projectos sonoros com o objectivo de definir os conteúdos para a rádio de modo mais concreto e encontrar novas referências. A partir do encontro com a revista “Audioarts”²⁰ (1973–2006) e de algumas entrevistas que foram ouvidas (Laurie Anderson, Lawrence Weiner, entre outros), decidiu-se convidar artistas visuais (que pudessem aceitar este desafio devido à sua prática mais experimental) e escritores (cujo trabalho integrasse já o som) para pensarem num projecto que seria gravado e difundido. A proposta endereçada consistia na descrição minuciosa de algo efémero ou permanente, que supostamente “ocuparia” o espaço de um jardim.

Escolheu-se um jardim por ser um espaço público, pertença de todos, para o qual se poderia repensar um fim ou um futuro. A proposta visava sem dúvida fomentar a participação no domínio público, reclamando para o jardim actividades informais, não previstas e não imediatamente reconhecidas como actividades culturais. Também pareceu adequado o uso do jardim uma vez que facilmente, no imaginário colectivo, é possível associá-lo à conspiração, ao que é secreto, possivelmente pela densidade vegetal que os isola da dinâmica urbana.

A escolha recaiu no Jardim do Campo 24 de Agosto²¹, devido à sua localização numa zona da cidade menos frequentada e pela estética da sua organização.

O som gravado no jardim foi inspirado em fábulas em geral - pelo facto de estarem inherentemente ligadas à leitura e à oralidade —, e mais concretamente na fábula “L’Ours Et L’Amateur Des Jardins”²², de Jean de La Fontaine. A escolha desta fábula em particular deve-se à concepção do compromisso aqui patente, o compromisso com a produção artística, também ela semelhante a uma relação afectuosa compulsiva como a do urso sobre o jardineiro.

Os planos para a rádio partiriam do pressuposto de oposição à lógica capitalista, e por conseguinte ao radar da cultura dominante, devido à imaterialidade do projecto e ao carácter artístico e poético dos seus conteúdos.

A rádio, intitulada de “Transmitiva”, por questões de ordem técnica que nunca foram resolvidas, não chegou a materializar-se e o projecto ficou apenas na sua conceptualização. Foram convidados técnicos profissionais dos teatros Nacional S. João e Teatro Carlos Alberto, no Porto, que por indisponibilidade profissional não puderam servir de ajuda.

—

A propósito da apresentação do trabalho “Bar Introspectivo Ocupado (Cultura em potência)”, integrado na exposição “Emissores reunidos”²³, concebeu-se um programa de actividades que o dinamizassem culturalmente. A noção de *Ângulo Morto* remete-nos para o sítio onde o nosso sistema óptico não nos permite ver, ainda que esse sítio esteja localizado dentro do campo visual. Na concepção do programa essa noção está subjacente, evidenciando-se o que não se vê, embora nos seja próximo. Ainda que aqui, o acto de *ver* se relacione com o acto de conhecer, uma vez que não se pretende tornar *visual*, mas *visível* culturalmente aquilo que não é conhecido.

O programa tem a seguinte estrutura:

Primeira coluna: Experimentação Sonora

(o som por si mesmo, abstracção)

Segunda coluna: A Produção Imaterial

(o som que produz a imagem de realidades inexistentes, o som como produtor económico de realidades)

Terceira coluna: A (tradição da) Leitura e a Dramatização Radiofónica

(leitura de textos com narrativa mais ou menos linear)

Quarta coluna: A Palavra Cantada

(canções ou textos cantados)

Este trabalho no seu conjunto - a ocupação do bar e a sua dinamização através da programação de rádio — são a consequência directa do projecto da rádio “Transmitiva” para o Jardim do Campo 24 de Agosto. As questões de ordem técnica que inviabilizaram o

projecto anterior foram contornadas. Registar-se-ão as intervenções e a difusão poderá ser concedida por uma rádio nacional. Deste modo, está assegurada a realização do projecto para Setembro deste ano não se prevendo dificuldades de qualquer ordem.

C. I WANT DISCIPLINE (IWD)

Aquando da entrega da última proposta para o Mestrado de Design da Imagem, foi demonstrada a intenção de organizar um Festival de performances. Para tal, recorreu-se a ilustrações de modo a simular o que poderia acontecer. O evento realizou-se alguns meses depois e acabou por se passar, na realidade, precisamente o inverso: deliberadamente não houve nenhum registo fotográfico que o documentasse.

O propósito desta opção foi retirar ao registo imagético a sua importância, colocando a tónica na experiência vivida. Embora não fosse clara a proibição de registar o evento para uso pessoal, foi aconselhado a quem esteve presente que não o fizesse, de modo a que a atenção se concentrasse no momento e na vivência intensa do evento.

O evento, denominado “I Want Discipline”²⁴, teve como ponto de partida a figura de Genesis P-Orridge²⁵, conhecido pelas suas múltiplas facetas e pela transdisciplinaridade da sua actividade artística, como músico, *performer*, artista, escritor, vídeo-artista, entre outras. Foi principalmente a sua postura de constante ruptura — com as normas sociais e culturais e consigo mesmo, num processo de transformação —, que impulsionou este projecto. Em G. P-Orridge a ruptura constante, manifestada desde cedo durante a sua juventude, questiona a noção de disciplina num sentido mais lato, como uma estrutura fixa de categorização e assume disciplina como uma atitude pessoal, um modo de vida sempre em mudança.

Ainda que sendo possível traçar um percurso, G. P-Orridge propositadamente foge da fixação histórica, evita que se constitua uma narrativa histórica linear sobre a sua pessoa e sobre o seu trabalho. Essa fuga a categorizações começa por si mesmo, G. P-Orridge mudou de nome e de identidade, simultaneamente, pelo menos duas vezes — mudou de nome em 1968 (nasceu Neil Andrew Megson) e nos anos 90 começou a sua transformação física para *s/he* cujo o objectivo era tornar-se um ser “pandrógino”.

No texto de apresentação do festival, onde se solicitava o envio de participações, lia-se:

“O indisciplinado, Genesis P-Orridge deu corpo ao tema ‘I want discipline’ dos Throbbing Gristle em palco. O registo da performance mostra-o como: sóbrio ao mesmo tempo que parece estar possuído ou tomado por qualquer fenómeno paranormal; ausente e introspectivo ao bater com a cabeça numa coluna; como muito comunicativo com o público ao beijar um fã (que lhe responde com singulares contorções do tronco); maquinal na repetição intercalando com gestos bruscos e destruidores associados a subidas súbitas de tom. Embora inseparáveis para a concretização do acontecimento, os elementos — o som, a palavra e a performance — têm pesos diferentes. A repetição da letra, como as oscilações do ritmo da voz que profere a palavra ‘discipline’ e da bateria, é desarmante — muitos fãs da música industrial acusam este tema de insignificante dentro do contexto da banda, no entanto nunca dela se esqueceram (lembra um cântico espiritual para alcançar algum estado mais elevado de existência)”.

“Assim parece que a performance ganha um papel de destaque. A associação entre a performance e a disciplina lembra, inevitavelmente uma marcha militar, mas, em G P-O só podemos ver um militar em transe a exigir o que dele supostamente se exige, percebendo-se bem o alcance do confronto através da paródia — G P-O vestiu-se muitas vezes de militar antes de iniciar o seu processo de transformação de identidade. Outra associação possível indica a performance como uma disciplina da Arte, com um campo crítico e um percurso histórico, que classifica, cataloga e inscreve no seu manifesto conceptual acções caracterizadas pela espontaneidade, indisciplina e revolta. E é neste ponto preciso que o evento “I want discipline” acontece — uma noite relâmpago dedicada às performances em palco com referências identificáveis da História da Arte e da Cultura Popular”.²⁶

Na origem do evento “I Want Discipline” está o “Festival Sincero”²⁷. Este festival realizou-se no verão de 2008, a convite de um grupo de artistas informal, resultando numa espécie de “Open Mike”²⁸, e teve lugar num antigo armazém de têxteis abandonado, situado nas traseiras da Rua Cândido dos Reis, no Porto. O festival tinha como mote a experiência de estar no palco e partilhar com os outros um dom performativo. Estas acções performativas decorriam numa total cumplicidade entre público e *performer* — para o efeito não existia um palco tal como vulgarmente o identificamos, mas antes um estrado em madeira que servia essencialmente para anunciar os participantes. Muitas das participações foram previamente programadas, outras aconteceram espontaneamente durante o evento.

Este acontecimento superou as expectativas, uma vez que contou com um número muito considerável de participações. Analisando retrospectivamente, o “Festival Sincero” serviu para constatar que *o amadorismo é libertador*, ao contrário da especialização ou mesmo da profissionalização, opondo-se este princípio à noção de categorização. Mais uma vez a disciplina/indisciplina de G. P-Orridge, também ela ligada ao amadorismo, mostra-se como uma alternativa à Cultura dominante, ao mover-se entre áreas de conhecimento e territórios desconhecidos.

“Discipline

Yeah discipline

I want you to be different

So come, be disci-disciplined”²⁹

Citando Roland Barthes: “O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o desporto, a ciência, sem espírito de mestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (amator: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no signifiante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum rubato (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é — ele será, talvez — o artista contraburguês”.³⁰

Como se pode constatar o evento “I Want Discipline” é em parte a continuação do “Festival Sincero” e pode entender-se Genesis P-Orridge como o seu elo de ligação. O mote principal de “I Want Discipline” foi a *indisciplina da performance*. Escolheu-se a performance como tema porque, ainda que documentada, teorizada, *historicizada*, a performance é uma não-disciplina, ou uma disciplina entre disciplinas. A performance ainda está, e bem, localizada no meio, não se prestando a caracterizações rígidas e à imposição de limites. Como foi afirmado no texto de apresentação do festival, a performance “tem referências identificáveis da História da Arte e da Cultura Popular”, não sendo por isso sequer pertença das Artes Plásticas em exclusivo, a área cultural que mais procurou definir performance com um significado unívoco.

A intensidade que se pretendia que decorresse do evento foi um objectivo prévio, daí que deliberadamente se tenha incentivado à não captação de imagens que o testemunhassem. A opção em promover uma experiência com validade própria, veio a revelar-se eficaz. Por

um lado, porque o corpo não foi condicionado pela presença das câmaras e não foi inibido de agir/actuar (dançar, por exemplo), nem a atenção foi limitada à mediação do momento. Por outro, porque não houve a necessidade de seleccionar os momentos que servissem para mostrar o sucedido, e assim condicionar a experiência do observador. Em parte o sentido foi tirar o peso da memória e da História, permitindo que seja por intermédio da escrita que se possibilite o sumário do sucedido.

D. *Relógio Capital*

Este projecto foi concebido para fazer parte de uma exposição em torno das comemorações dos 35 anos da Revolução do 25 de Abril, intitulada “UNKNOWN PARAMETER VALUE”, a ser inaugurada a 25 de Abril de 2009 no Seixal. O projecto seria composto por um livro e um vídeo, cujos títulos eram respectivamente, “Relógio Capital” e “Relógio Capital: Escola das Gatas”. A exposição não chegou a realizar-se por questões políticas - o espaço destinado à exposição era a cantina dos trabalhadores da antiga fábrica de cortiça Mundet³¹, e dada a importância simbólica do espaço para os habitantes da cidade, a Câmara Municipal do Seixal utilizou-o para as comemorações da efeméride, apresentando actividades populares de propaganda política, em jeito de antecipação da campanha eleitoral para as eleições autárquicas que se realizarão este ano. No entanto mais uma vez, o projecto concretizou-se independentemente das circunstâncias do evento e adquiriu um valor próprio fora do contexto inicial.

Dado o contexto social e histórico do trabalho local, assente na produção fabril, e a situação de crise económica e financeira a nível mundial, que se vive actualmente, a reflexão sobre o *Trabalho* surgiu como adequada — da noção de *trabalho* na versão mais simplificada, como acção sobre a natureza, à noção de *trabalho industrial*, enquanto exploração humana, que ali teve lugar.

Num primeiro momento tornou-se fundamental entender as diferenças ideológicas entre a luta por melhores condições de trabalho e a procura da abolição total do trabalho. A primeira consulta literária sobre este tema foi “O direito à preguiça”³², de Paul Lafargue. Dada a adequação deste texto ao contexto da Fábrica Mundet no Seixal, e tendo os direitos de reprodução da obra caído em domínio público, considerou-se num primeiro momento que o livro “Relógio Capital” poderia simplesmente consistir na tradução e reimpressão

do texto. Mas rapidamente, outras referências se avolumaram e que em muito ampliaram o âmbito do estudo do tema, nomeadamente “Walden ou a vida nos bosques”³³ e a “A desobediência Civil”³⁴, ambos de Henry David Thoreau, e os textos na edição inglesa “Art and Society, lectures and essays by William Morris”³⁵ e edição portuguesa “William Morris, Artes menores”³⁶, de William Morris.

A direcção comum a todas estas referências é, no essencial, *o desagrado pelas condições de vida e trabalho, originadas pela Industrialização*. Paul Lafargue, genro de Karl Marx e seu discípulo, *demoniza o trabalho* (entendido aqui como trabalho fabril) por este se entender como uma virtude, no sentido religioso. Paul Lafargue contrapõe radicalmente a “escravidão” do operário ao desenvolvimento do seu tempo livre — oportunidade para o aperfeiçoamento do homem e das suas faculdades intelectuais. Por outro lado David Thoreau, propõe como alternativa uma vida simples, experimentando-a ele mesmo ao escapar-se para os bosques. Na sua visão um homem é tão mais rico quanto menos *possuir nas suas mãos*, quanto menor for a sua propriedade. No livro “Walden, ou a vida nos bosques” Thoreau descreve detalhadamente a sua experiência de exílio voluntário e as suas motivações — a *desobediência, desistência e resistência* ao contexto social da sua época. As reflexões de William Morris, propõem um escape temporal, uma fuga para o momento pré-industrial, altura em que o homem é artesão e que se identifica com os produtos que produz e com os seus métodos de produção — peças belas, únicas e de qualidade, surgem por oposição aos sucedâneos (produções industriais) e à separação das artes, em maiores e menores, elogiando as últimas. Neste autor é feito o elogio do artista como modo de vida a que se deve ambicionar, evidenciando a capacidade de qualquer um produzir apenas o essencial e não o supérfluo, através da criação de objectos belos para se rodear, o que consequentemente levaria a um melhoramento da qualidade de vida e não ao seu empobrecimento.

Estas referências, marcam uma época, a passagem do séc. XIX para o séc. XX, na qual se começavam a verificar os efeitos nefastos do trabalho industrial e a dramática perda de qualidade de vida como consequência. Estes autores partilham também a vontade de procurar uma vida plena onde a Cultura e a produção cultural têm um papel fundamental no encontro do homem consigo mesmo.

Os livros de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa de origem espanhola, tiveram uma forte influência no resultado final do livro “Relógio capital”. O seu processo de escrita assim como a sua estética são singulares. É sem dúvida um bom exemplo da literatura

como potenciadora da criação de imagens, que a cada leitura surgem mais complexas³⁷. A construção dos seus livros deriva do prazer do *encontro*, que é entendido como o momento da *conversação espiritual* com o *outro* — o pensador, o escritor, o poeta e o filósofo. São exemplo os *encontros* com Nietzsche, Rilke, Kierkegaard, entre outros, na expectativa da mudança - e aperfeiçoamento individual —, e com o sentido do *amor* (que se entenda, não o amor mais prosaico pelo indivíduo, mas o amor genérico, pelas coisas). A escrita de Maria Gabriela Llansol é assim, uma espécie de mapa visual desses encontros e do diálogo proporcionado.

Augusto Joaquim³⁸ no posfácio do livro “Finita” escreve o seguinte: “E, assiste-se assim, em cada encontro, a um trabalho de poeta e de ladrão”.

Paul Celan, no texto “O Meridiano”³⁹ escreve: “O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele. Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro — *no mistério do encontro?* O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-lhe”.

O texto do livro “Relógio capital” foi-se constituindo com base nas referências mencionadas, tendo surgindo de um processo próximo ao *cut up*⁴⁰, embora não praticado aqui precisamente da maneira original, uma vez que a construção não é totalmente deliberada pelo acaso. A semelhança mais imediata é a ideia de jogo que lhe está subjacente. Compôs-se um novo texto através de fragmentos apropriados de “O direito à preguiça”, de Paul Lafargue, de “A desobediência Civil” de Henry David Thoreau e de “Finita” o diário de Maria Gabriela Llansol, que foram depois combinados com narrativas pessoais: a descrição da vida de uma operária por associação a objectos que contam o tempo (agendas, relógios, alarmes, sirenes, etc); a descrição de um consultório médico; de objectos no interior de uma carteira de senhora (em diferentes alturas da sua vida) e do canto dos pássaros.

As narrativas pessoais estão ancoradas em outras referências, nomeadamente na obra de Yoko Ono como por exemplo “The clock piece”⁴¹, nas suas acções ou *eventos*, e ainda na sua vasta obra textual e nos livros de Elfriede Jelinek⁴², em especial “Lust”⁴³, onde se cruzam as vozes de três operárias.

O livro foi concebido de forma a adquirir, enquanto objecto, um aspecto sóbrio. Todo ele é branco, impresso a preto sobre papel poroso, sem recurso a imagens exceptuando uma fotografia na capa — uma imagem proveniente de um postal ilustrado onde figura um pássaro com a cabeça erguida em posição de canto, no topo de uma bota enlameada. As imagens que poderiam ilustrar o livro (e não o texto, o qual complementam) foram substituídas por uma legenda com a sua descrição apelando à imaginação do leitor. Em comparação com o livro anterior, “Sol”, a abolição da imagem é ainda mais radical. Contudo, a sua evocação através do texto é maior, assumindo-se por via da tradicional referência “fig.” patente nas legendas, evidenciando-se a importância da imagem mas não a sua visualização.

A imagem da capa simboliza um futuro melhor, a esperança num *amanhã* sem trabalho cuja substituição do esforço humano seria efectuada pela máquina, o que até agora não se verificou.

E. Vitoria Severa

Em diálogo com a artista plástica Sílvia Pereira e da vontade de construir um projecto em comum surgiu “Vitoria Severa”, que consiste num dicionário de novas palavras, para a fundação de um novo vocabulário a partir do qual se possa escrever poesia. As palavras serão criadas a partir do jogo entre as referências visuais a que se remetem, a própria visualidade que a palavra adquire e a sua sonoridade. O projecto iniciar-se-á com a estipulação de regras de como se reproduzirá o jogo — definição do processo. O objectivo final é escrever entre palavras, sons e invocação de imagens, um diário sintético em poesia dando ênfase à subjectividade da mensagem. A mensagem escapará a qualquer receptor e desaparecerá parcialmente da própria memória do remetente. A multiplicação de sentidos que adquire o que é dito, contado, entrará num fluxo contínuo, de sucessivas multiplicações. A criação de uma palavra por dia produzidas entre duas pessoas resultará em 730 palavras num ano.

Repensar a linguagem como comumente utilizamos e a língua própria que se domina, é repensar toda uma estrutura mental que ajudará a explorar novos caminhos de expressão e comunicação. A partilha desta iniciativa entre duas artistas, em co-autoria, na produção de um mesmo texto, é já uma primeira ruptura com o conhecido, e um sinal que se trilha-

rá um novo caminho no inesperado. A referência mais directa será o clássico “The Third Mind”⁴⁴ de William S. Burroughs e Brion Gysin, que fundaram uma terceira identidade a partir da soma dos dois, como princípio de um processo de soma de partes heterogéneas, na produção de novas partes difíceis de catalogação — inclassificáveis.

A linguagem usada constitui-se através de regras definidas usadas para comunicação entre indivíduos na construção de comunidades — sendo já a capacidade de comunicação a chave da união entre indivíduos. Assim este projecto especificamente vingará na construção de uma pequena nova comunidade, com uma linguagem original. O valor do projecto reside na experimentação e com menor ênfase no resultado.

PARTE II

A imagem enquanto evocativa de novas realidades

F. A Noite: projecto final (“Biografia de uma praticante invisível. Uma tocha acesa”)

Este projecto final foi pensado como um resumo das intenções dos projectos apresentados e será constituído por um texto e por um conjunto de imagens, organizados num livro — o formato que foi sendo privilegiado.

Considerou-se que o tema *Noite* seria adequado para a finalização do projecto, dada a sua amplitude e associação às noções de ausência de imagem e à obscuridade de sentidos imediatos. Procedeu-se à investigação da simbologia associada ao tema para a qual contribui a publicação “El Reino de la noche en la antigüedad”⁴⁵ para criar um mapa de sentidos.

Inicialmente supôs-se que o melhor seria trabalhar precisamente a noção de invisibilidade ou de imagem subentendida, desenvolvendo exercícios meramente formais de obliteração de imagens, adoptando uma postura desconstrutiva.

Este caminho foi explorado durante vários meses, através da recolha selectiva de imagens de diferentes proveniências, como álbuns fotográficos, fascículos de colecções didácticas, revistas, atlas geográficos, desenhos, pinturas, apontamentos gráficos, etc. No entanto, a ilustração do tema, tornou-se demasiado literal e pouco satisfatória. As imagens foram entretanto arquivadas e o caminho mudou de direcção. Assim, das numerosas ramificações

de sentido, derivantes do tema que se exploraram, a mais interessante foi a associação ao próprio processo de fazer e de trazer à luz uma obra (de arte e ou design) e das condições materiais em que esta se produzia.

Assim, foi reformulado o projecto e optou-se pela escrita de um texto, desenvolvendo-se um processo de construção semelhante ao texto “Relógio Capital”, sendo que depois se constituiriam um conjunto de imagens que o suportariam.

O encontro com o caso de Patience Worth⁴⁶ serviu de base para o início do texto, embora este episódio se tenha diluído com o avançar da sua construção. Patience Worth é o espírito de uma escritora, que surge acidentalmente durante uma sessão de *ouija* a Sra. Curran — uma mulher com um nível cultural relativamente baixo, cujas únicas capacidades eram cantar e tocar piano — de forma a poder, através dela, escrever os livros que deixou inacabados aquando da sua morte prematura. Do mito consta o facto da Sra. Curran ter começado de imediato a escrever fluentemente quatro livros em simultâneo numa língua nova, pouco conhecida, um inglês arcaico com singularidades próprias.

Este caso foi largamente discutido e foram dadas diferentes explicações para este encontro tão produtivo entre uma mulher e um espírito. A facção espiritualista, por exemplo, defende que se tratou de um fenómeno sem explicação real, aproximando a noção de espírito criador ao de génio, como vulgarmente o entendemos e que foi tão largamente difundido em certas correntes estéticas. A facção racional analisa o caso na perspectiva não do espírito, mas da mulher, Sra. Curran, e da sua biografia, justificando que o prolífico acontecimento se deveu ao facto de pertencer a uma família com poucos meios, à dificuldade em se manter num contexto escolar, tendo abandonando os estudos ainda em criança, e ao sentimento de bloqueio em presença de autoridade e em situações hostis de grande pressão, tendo apenas estudado música e tido vários empregos antes de se casar. Depois do casamento instalou-se em casa como doméstica e dedicou-se a actividades de lazer. Foi neste contexto de despreocupação que conseguiu dedicar-se à sua ambição de se tornar escritora — um desejo inconfessável. Assim, o espírito de Patience Worth não é mais que uma justificação, um álibi, que a Sra. Curran encontrou, que lhe permitisse desenvolver o seu trabalho pessoal, sem obstáculos. Esta explicação aproxima-se de uma posição mais concreta, que associa a produção artística a certas condições favoráveis de trabalho e não ao produto de um génio. O texto “Biografia[...]” desenvolve-se precisamente entre estas duas explicações, privilegiando contudo a perspectiva racional.

Virginia Wolf, nas duas conferências transcritas no livro “Um quarto que seja seu”⁴⁷ reflecte sobre o modo como o trabalho desenvolvido por mulheres sofre da influência das suas condições de vida, na medida em que necessitam de conquistar uma autonomia que permita constituir um universo próprio. Neste livro Virginia Wolf responde à invisibilidade das mulheres na História, refutando a infeliz opinião, largamente difundida na época, de que as mulheres não possuiriam génio e por isso seriam destituídas de capacidades intelectuais e criativas. Apenas com a desmitificação do *génio*, do inexplicável, foi possível dar um lugar próprio às mulheres. Acabar com o “Anjo da casa”⁴⁸, retirar às mulheres as obrigações sociais — para com a estrutura familiar e a comunidade onde se inseriam - era não só necessário, como urgente — assim como libertá-las da culpa de não enveredarem por uma conduta expectável.

Deste modo o texto de “Biografia[...]” começa com o seu sumário:

“Este livro

1. é sobre um lápis afiado que foi espetado num livro de História atravessando todas as figuras entre a cabeça e o coração;
2. é sobre a biografia de uma mulher que se encontrou com o espírito de outra mulher, escritora, e que começa a escrever compulsivamente o que esta lhe ditou;
3. é sobre a constante multiplicação de figuras;
4. é sobre averiguar mistérios como este;
5. é sobre oferecer mulheres a um livro;
6. é sobre o retorno de todas as potenciais escritoras;
7. é sobre pensar nas condições em que uma obra acontece;
8. é sobre integrar o ‘fazer’ no objecto feito;
9. é sobre a espera e o encontro;
10. é sobre executar este livro;
11. é sobre o privilégio da incoerência, se a coerência limita a acção”

Este sumário serve de introdução ao que se segue e dá unidade à narrativa. Esta é composta por três personagens: a autora do livro; a Sra. Curran, que expõe como começou a escrever e em que condições (estando o texto centrado nesta personagem, no início de cada capítulo recorreu-se a descrições sonoras simulando sons que ela podia produzir, cantando); e o espírito de Patience Worth, cujas falas são assinaladas por numeração.

Neste texto são ainda incluídos dois poemas originais e pequenas frases soltas escritas pela Sra. Curran e ditadas por Patience Worth⁴⁹.

A versão espiritualista, a que se socorreu a Sra. Curran é, no entanto, notável enquanto forma imaginativa de fuga ao real (lembre-se que surgiu num jogo vulgar de *ouija*⁵⁰) para se insubordinar da normatividade do seu contexto social. Henri Michaux, num capítulo intitulado “Poltergeist”, do livro “Uma via para a insubordinação”⁵¹, refere-se precisamente sobre a forma como são entendidas certas manifestações — que se entendem logo à partida como fraudulentas, sem serem motivo de reflexão:

“Quanto à fraude de que convém guardar sempre a suspeita, que pode também introduzir-se posteriormente estimulada por este modelo tentador, ela é sistematicamente pesquisada pelos incrédulos decididos e peremptórios. No entanto foram feitos numerosos relatórios sob o olhar de observadores de todo o género e visitas a toda a hora tiveram lugar com processos-verbais reiterados, sem que tenha sido possível, apesar das pressões habituais, concluir pela existência ou mesmo a possibilidade de fraude, a qual teria feito do impossível, a ter-se declarado, uma personagem extraordinária e votada a um radioso futuro noutro cenário.”

“É nestes casos actuais ou recentes mais vulgares, mais gratuitos que estes estranhos fenómenos espectaculares, de acção mediúnica ou não, parecem ser (pelo que expressam de exasperação e de contestação essencial de insubordinação) uma via sem igual e imbatível, que é sem duvida leviano ridicularizar e desprezar sem reflectir mais sobre isso”.

No livro de Michaux, a via proposta para a insubordinação, é a compreensão de que existe uma vida própria *das coisas*, que ultrapassa o nosso entendimento, ou seja, que foge à nossa normal percepção da realidade — determinada pela nossa cultura hiper-racional. Aliás, essa via é precisamente a aceitação que não existe um controle absoluto das forças, simbolizado pela própria *arquitectura* de um casa onde acontece um *poltergeist*⁵²:

“Assim os móveis e os objectos e a sua ordem imperativa infligem um dano quotidiano às crianças, à sua necessidade de tumulto e de independência, ao seu desejo de cabriolar e ver tudo virado do avesso. Este ‘todo’ constrangedor, símbolo de apertos e de regras, estas paredes que encerram, separam, fecham inflexivelmente, representação por excelência do

adulto, do acabado, do solidificado, aí onde nada mais se passa: a morada, não poderá isto por sua vez ser atacado, mal tratado...e vá de brincarmos?”.

Não é descabido, pelo exposto, considerar que o caso de Pearl Curran e de Patience Worth é paradigmático da experiência criativa, no modo como oscila entre o explicável racional e aquilo que foge ao entendimento — por um lado as condições económicas e materiais essenciais para a produção artística, por outro a mistificação desta experiência.

As imagens que se associam ao texto surgem do cruzamento entre estas referências. São registos fotográficos de um quarto a partir de um plano fixo. Registaram-se fotograficamente momentos diferentes de um conjunto de objectos familiares — aos quais Michaux também se refere (camas, sapatos, colchões, casacos, etc.) — e que se movimentam no espaço, aparentemente sem acção humana. O quarto assemelha-se, pela familiaridade e trivialidade à intimidade de “Um quarto que seja seu” de Virgínia Wolf, e de certa forma também à domesticidade inerente à prática da escrita - sendo que o lado doméstico é aqui entendido também no sentido de Michaux, como possível de ser revolucionado por dentro, numa espécie de micro-explosão, onde ferve o imaginário.

A deslocação dos objectos no espaço sugere-nos que se trata de uma “colagem”⁵³ tridimensional — tal é a imprevisibilidade das posições que tomam. De facto, o que é familiar deixa de o ser, seguindo uma nova organização, não esperada. Por esta razão dispensou-se a manipulação da imagem fotográfica que implicasse uma colagem posterior, já no plano bidimensional.

No entanto, as imagens foram tratadas digitalmente, através do recurso a filtros que lhes retiraram a cor e a nitidez dos contornos, de modo a se distanciarem da referência original — um quarto em particular — e se aproximarem de uma realidade mais abstracta de um espaço, apenas definido pela perspectiva.

A intervenção no processo de impressão procedeu-se da mesma forma que no livro “Sol”, a lineatura aberta remete para processos de impressão rudimentares que desgastam mais uma vez e a outro nível a imagem.

APÊNDICES

Seguem um conjunto de projectos que devem ser considerados como apêndices ao projecto final. Estes projectos embora tangenciais, nem sempre se relacionam directamente com a proposta de Mestrado.

Apêndice A – Listas

Ainda a propósito das propostas apresentadas no livro “The so-called utopia of the Centre Beaubourg” de Albert Meister, surgiu a intenção de fazer uma série de listas de sobrevivência ao sistema capitalista, procurando escapar-lhe ideologicamente. Nessas listas enumeravam-se por um lado as actividades de carácter especulativo, passíveis de produzir lucro e por outro as actividades que para existir, não implicassem qualquer tipo de investimento financeiro. As listas foram realizadas recorrendo a manuais de economia, adquiridos em lojas em segunda mão, cuja origem remonta aos anos 80 e ao pensamento da época em Portugal. Nesses livros descrevem-se modelos que possibilitam a qualquer um a possibilidade de enriquecer com alguma astúcia, fazendo uso das suas aptidões na execução de expedientes e enriquecendo através da poupança. As listagens funcionariam assim como um modo de subversão, ao estimularem a utilização de estruturas existentes (e acessíveis gratuitamente a todos) de modo a suportar um tipo de vida alternativo.

Este projecto resultou num texto e estima-se que venha a tomar forma de livro, mas até à data ainda não foi possível encontrar uma oportunidade adequada. O tema da economia foi no entanto retomado na publicação “Economia do artista” que será referida de seguida.

Apêndice B – Economia do Artista

Com algumas reticências, inclui-se este projecto no âmbito do Mestrado de Design de Imagem, pois poderá não ser imediatamente reconhecível a sua ligação com o tema proposto, uma vez que não são abordadas questões directamente relacionadas com a imagem, mas antes com a ideologia que sustenta o projecto.

O arranque do livro cujo o tema e título é a “Economia do Artista”⁵⁴ data de Outubro de 2008, altura em que houve disponibilidade para reflectir mais seriamente sobre as condições em que um artista produz as suas obras. No sistema económico e financeiro actual, onde se vive um momento de falência do capitalismo tardio devido às incapacidades da auto-regulação do Mercado, acentuam-se as suas lacunas e, por conseguinte, o fortalece-se o sentido de cidadania. Urge perguntar quais são os nossos deveres e direitos sociais, enquanto produtores culturais e como podemos ser mais participativos.

Foi neste contexto de alarmismo relativamente não só ao futuro, mas também ao presente, e “sentindo na pele” como artistas as consequências nefastas da falta de investimento na área cultural no nosso país, que se decidiu produzir este livro. Foi entendido que seria capaz de se chegar a um projecto de maior envergadura se se partilhasse com outros a edição do projecto, pelo que foi tomada a decisão de convidar a investigadora Lúcia Paz e o designer Pedro Nora a partilharem da responsabilidade deste projecto. O livro surgiu por uma questão de “utilidade” pessoal, por curiosidade em auscultar outras opiniões, mas também pelo desejo de produzir um matéria crítica que servisse para todos os que se encontram em situação de verdadeiro impasse profissional, precariedade e com fracas expectativas de futuro. Foram definidas 21 linhas de referência que serviram de declaração de intenções do projecto de publicação e que posteriormente servirão de temas para uma discussão a acontecer possivelmente entre Setembro ou Outubro deste ano.

Linhas de orientação:

1. Está a prática artística inevitavelmente inserida e condicionada pelo sistema capitalista? Ainda que o processo criativo em si mesmo fuja à lógica do utilitário e do consumo imediato?
2. Economia de afectos e da subjectividade do artista versus economia do capital? como lida o artista com isto?
3. Qual o lugar do artista? Como se posiciona ideologicamente e que “custos” terá a sua escolha na sua sobrevivência?
4. Que práticas de resistência pode usar? silenciosa ou de clara contestação?
5. Será possível ser neutro?
6. Perspectiva histórica da origem do artista tal como o reconhecemos na actualidade ou seja, ideia de artista Moderno.
7. Panorama histórico do artista ao serviço de x: monarquia, estado, clero e burguesia.

8. Encomendas, subordinação, expectativas e liberdade de expressão.
9. Responsabilidades: a sociedade perante o artista e o artista perante a sociedade. E qual o papel da cultura na sociedade? E o papel do estado?
10. Apoios/subsídios públicos e privados. Mecenato.
11. Coleccionadores. Colecções privadas e públicas.
12. Relação com os diferentes patamares, da galeria ao museu; outros espaços de apresentação de trabalho.
13. Pagamentos: como se apura um valor a cobrar por trabalho criativo? Trabalho gratuito?
14. Regulamentação: necessária ou prescindível? A quem serviria?
15. Contractos: perspectiva histórica.
16. Documentação de celebração de acordos: protecção de quem?
17. Bolsas, prémio, subsídios e mérito intelectual. Burocracia.
18. Exemplos internacionais. O que funciona? Como funciona? Como se poderá aplicar?
19. Novas propostas apresentadas pelos próprios artistas: exemplos e depoimentos.
20. Iniquidade de oportunidades para géneros.
21. A crise e Cultura. Consequências da falência do capitalismo.

A planificação deste projecto permitiu que se avançasse muito rapidamente, endereçando de seguida convites a artistas, investigadores, críticos, activistas e economistas, cuja participação se considerou muito relevante. As respostas chegaram prontamente de entre autores portugueses e estrangeiros, tendo-se o livro composto de vinte textos, numa percentagem de participação igual entre homens e mulheres. Demos por terminada a edição em Março de 2009, altura em que procuramos obter apoio financeiro junto da Reitoria da UP e da Fundação Gulbenkian, tendo recebido respostas positivas. As verbas recebidas serviram para financiar a tradução e revisão editorial profissional, e para custear a impressão.

Durante este processo, constatou-se que a temática da economia do artista estava a ser discutida na maioria dos países europeus e nos Estados Unidos, mas não em Portugal. De salientar o trabalho da Associação dos Artistas Visuais⁵⁵ em Espanha e o excelente trabalho das WAGE⁵⁶, em Nova Iorque, entre outras associações e movimentos de artistas.

O financiamento da Cultura, através do apoio aos produtores culturais, em Portugal, continua a ser pobremente discutida, mesmo que o presente governo e os seus representantes façam declarações embaraçosas sobre o assunto⁵⁷. De facto, não há respostas concertadas

entre os principais lesados com as recentes políticas culturais, que por alguma razão se abstêm de tomar partido e de defender os seus próprios interesses. Por conseguinte, e na falta de participação na esfera pública, a situação portuguesa mostra-se cada vez mais atrasada face ao panorama cultural internacional.

O livro “Economia do Artista” é o resultado da apresentação de propostas que salientam o papel da economia na fundação da Cultura, como também, a importância e efeito da Cultura na economia. Pretendeu-se que as participações completassem o quadro das linhas de orientação, no entanto, dada a vastidão desta problemática, será equacionado um segundo volume que lhe dará continuação.

Apêndice C – Absoluto

As imagens inicialmente recolhidas para o livro “Biografia[...]” e posteriormente arquivadas, foram recuperadas perto do encerramento deste relatório. Recorrendo a diferentes marcadores de álcool, as imagens foram obliteradas com recurso a tinta negra. De cada marcador resultaram tonalidades e variações cromáticas de preto, diferentes. Da verificação deste facto — de que nenhum preto parece ser verdadeiramente *preto/preto absoluto* — constatou-se que a procura na produção industrial deste mesmo *preto absoluto*, correspondente a uma ideia que não tem referente real. É igualmente exemplar esta procura na indústria têxtil onde é sabido que qualquer cor tingida sobre um tecido que resulte mal, é convertido num preto. E que o preto é a cor mais suja, a que mais rapidamente desbota e de todas as maneiras a mais difícil de conseguir a 100%. Da mesma forma, nas artes gráficas, a impressão do preto é extremamente exigente, dependendo do papel que o recebe principalmente e que em boa medida o absorve, resultando sempre num cinzento escuro. Daí a expressão do preto *ruço, descolorido, desbotado, pardo*, etc.

William Morris, no seu texto, “O sucedâneo”⁵⁸, remete-nos precisamente para um momento original, anterior à industrialização, a partir da qual apenas se pode contar com os sucedâneos, com as versões inferiores desse momento original. As variações inerentes à impressão do preto podem ser entendidas como exemplo desta relação original/sucedâneo.

A procura de um *preto absoluto*, tornou-se assim num fim em si mesmo. Pois tão-só não poderia ter existido algum dia um *preto absoluto* — porque algo tão contingente quanto

a luz causa alterações dramáticas na cor e o nosso sistema óptico não é infalível — como também é satisfatório o consumo de sucedâneos.

A curiosa proliferação de pretos torna-se interessante enquanto processo de investigação formal ao mesmo tempo que conceptual. A obliteração da imagem, entre o descoberto e o encoberto, destituiu-a da identidade inicial, passando agora a ser uma nova imagem coberta de preto, ainda assim, uma imagem fantasma. Podem-se observar vestígios da transformação sofrida que têm um efeito uniformizador uma vez que as cores iniciais são veladas.

O objectivo é imprimir um bloco de imagens nas quatro cores de impressão, das quais resulte clara esta transformação de procura de *preto absoluto*. Assemelhar-se-ão a imagens em sombra ou a um eclipse de luz.

4. CONCLUSÃO

A opção pela fuga à imagem e recurso a uma certa obscuridade ou encobrimento da mensagem, deu origem a resultados cujas referências mais directas se encontram na palavra escrita e na Literatura, mais do que no som (que não foi praticamente usado) ou no uso residual de imagens.

A abordagem não-retiniana, inaugurada pelos Conceptuais dos anos 60 e 70, é aqui, sem dúvida reavivada, numa espécie de neo-conceptualismo do qual toda arte e design desde então são devedores. Não tendo, no entanto a mesma rigidez e secura visual que a Arte Conceptual mais reconhecida, faz-se uso das mesmas estratégias para desconstruir e problematizar a Cultura dominante.

Contudo é de referir (novamente) que o questionamento da imagem origina uma nova imagem, patente aliás em muitas das práticas artísticas iconoclastas, que não passam de uma recusa da representação do real. São disso exemplo Robert Rauschenberg, que ao apagar o desenho de De Kooning, dá origem a uma nova imagem, resultante das manchas residuais da imagem original, ou os textos de parede de Lawrence Weiner onde o artista recorre a uma tipografia cuidada, não autoritária, que é por si mesma imagem e que suscita no observador a criação de imagens, pelas referências textuais. A palavra e o uso residual da imagem são assim como que indícios da mensagem, da qual o autor tem a chave, não determinando a sua recepção pelo público, possibilitando que este crie o seu próprio sentido da obra com que se depara. Quer no caso de Rauschenberg como no caso de Weiner esconde-se uma narrativa por trás da aparência formal, merecedora de uma atenção suplementar que a que é dispendida por um mero observador.

Destaco a investigação publicada recentemente, escrita por Galder Reguera, intitulada de “La cara oculta de la luna – En torno a la ‘obra velada’: idea y ocultación en la práctica artística”⁵⁹ que muito influenciou no desenvolvimento do projecto. Sobre a obra de Marcel Duchamp, Lawrence Weiner e outros artistas que assumiram na História estratégias não visuais, o autor comenta:

“Isto sucede porque estas obras são as únicas em que a sua contemplação por parte do espectador, não se experimenta pelo facto da parte oculta da mesma tenha sido materialmente realizada ou não — limitando-se o autor à sua formalização verbal —, pois

essa tal parte está irreversivelmente oculta. Este aspecto de não-necessidade de realização material da parte oculta da obra velada, vincula a categoria com o célebre programa de três pontos que o artista Lawrence Weiner propôs em 1969 e que concluía que ‘A obra não necessita de ser construída’”⁶⁰

“Todas elas perfazem uma alternativa coerente de resistência ao ‘discurso hegemónico do visual’ presente desde sempre na história da arte, até aos dias de hoje, uma resistência ‘tão mais radical quanto mais forte é o discurso do visível da sociedade do espectáculo’”⁶¹

O conjunto de projectos apresentado integra-se num campo indistinto entre áreas da arte e do design, de modo transdisciplinar, que se aproxima modestamente de muitas manifestações contemporâneas de artistas e designers como Frances Stark, Seth Price e Ryan Gander. De destacar este último pelo seu conjunto de trabalhos, do qual se salientam “Loose Associations”⁶², textos publicados inicialmente pela revista “Dot Dot Dot”⁶³, a edição do livro infantil “The boy that always looked up”⁶⁴ e as suas aulas e conversas⁶⁵. Ryan Gander trabalha precisamente a partir das margens para o centro, onde se pretende situar, relacionando-se com a História simultaneamente como *escavador e inventor*.

Por último pode entender-se a ocultação da imagem como uma *actividade escondida*, noção que desde o início esteve subentendida. Não sendo indissociáveis, estes dois aspectos facilmente se relacionam. A prática oculta como modo de resistência traduz-se na conquista de uma produção idiossincrática, menos aberta a contaminações exteriores e mais densamente pessoal. Tal como no conto de Franz Kafka, “O Covil”⁶⁶ — em que uma toupeira constrói a sua toca, tornando-se a toca no seu próprio ser — elogia-se o crescimento reservado da pessoa criativa, capaz de traçar um percurso e uma obra indissociáveis de si mesmo, e por isso, singular. Seguindo o mesmo exemplo da personagem do conto de Kafka, os meios que se utilizam como agentes da transformação, são os mais económicos, as próprias patas da toupeira, e a matéria, aquela que lhe está mais próxima, em constante descoberta e alteração de processos.

- 1 Seminário organizado pelo colectivo artístico Cabello/Carceller, em Novembro de 2008, no Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, Espanha. Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.montehermoso.net/>
- 2 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.chtodelat.org/>
- 3 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.fundaciotapies.org/site/>
- 4 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.salarekalde.bizkaia.net/>
- 5 Não se considerou apropriado aprofundar para além do essencial a componente visual do texto e do som, de forma a evitar entrar no campo científico específico destas áreas. “O suporte da escrita, a coisa sobre a qual se escreve, é designado, por vezes, pelos historiadores como “matéria subjectiva”; querem dizer com isto, sem dúvida, que na escrita, uma certa substância é lançada sob a mão, como o chão está sob os passos daquele que anda; e este contacto da pele com a matéria não pode ser indiferente ao sujeito; experimenta fatalmente o seu corpo”. BARTHES, Roland, *Variações sobre a escrita*, Edições 70, Lisboa, 2009, p. 93.
- 6 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.bfeditora.net>
- 7 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.whiteponycab.blogspot.com>
- 8 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.umaflechanatesta.wordpress.com>
- 9 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.indisciplinarigorosa.blogspot.com>
- 10 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.latidodecachorro.blogspot.com>
- 11 Texto publicado pela primeira vez em 1976, escrito por Albert Meister sob o pseudónimo Gustave Affeulpin. Esta obra foi interpretada pelo artista Luca Frei e publicada pela editora Book Works em parceria com CASCO, Office for Art, Theory and Design, em 2007.
- 12 Actual Museu de Arte Moderna — Centre Pompidou, Paris, França.
- 13 Texto publicado pela primeira vez em 1915, por J.H.F. Grönloh sob o pseudónimo de Nécio. Foi traduzido e publicado pela editora independente Truetruetrue, em 2008.
- 14 CHESTERTON, G. K., *O homem que era quinta-feira*, Edições Europa-America, Mira Sintra, 2007.
- 15 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.ressabiator.wordpress.com>.
Mais tarde o texto foi publicado nos livros “Casa sincera”, um projecto de Isabel Carvalho, e em “Design em Tempos de Crise”, de Mário Moura, ambos editados pela Braço de Ferro (ver nota 6).
- 16 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.hermetic.com/bey>
- 17 DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo. Comentários sobre a sociedade do espectáculo*, Contraponto, Rio de Janeiro, 1998.
- 18 MARTIN, Brian, *Information Liberation*, Freedom Press, Londres, 1998.
- 19 As obras radiofónicas de Juan Muñoz estão disponíveis no *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://rwm.macba.cat/ca/tag_juan_muoz
- 20 Os arquivos da *Audioarts* estão disponíveis no *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/audioarts/>
- 21 O Jardim do Campo 24 de Agosto marca a data da Revolução do Porto ou Revolução Liberal do Porto, de 1820.
- 22 Esta fábula conta a história de um urso e de um jardineiro, ambos misantropos, que decidem viver no mesmo jardim; certo dia o jardineiro adormeceu e passou-lhe um insecto a rondar-lhe a cabeça; por excesso de zelo o urso decide esmagá-lo com uma pedra, sem se aperceber que estava a esmagar também a cabeça do jardineiro.
- 23 A acontecer no edifício da antiga RDP, actual Sindicato dos bancários, na Rua Cândido dos Reis nº 74, até ao final do mês de Setembro de 2009. “Bar Introspectivo Ocupado (Cultura em potência)” é o trabalho apresentado por Isabel Carvalho na exposição.
- 24 Nome do *single* lançado em 1981 pela banda Throbbing Gristle, cujas duas versões da canção *Discipline* são cantadas por Genesis P-Orridge. Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Discipline_\(Throbbing_Gristle_single\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Discipline_(Throbbing_Gristle_single)).
O Festival de performance realizou-se no dia 6 de Fevereiro no Bar Tulipe, no Porto, organizado por Isabel Carvalho.

- 25 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://genesisp-orrige.com/>
- 26 Texto de apresentação retirado do *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://i-want-discipline.blogspot.com/>
- 27 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.myspace.com/festivalsincero>
- 28 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Open_mike
- 29 Excerto da versão da canção *Discipline* gravada em de Berlim de 1981.
- 30 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Edições 70, 2009.
- 31 A Mundet foi a principal fábrica de cortiça do país, daí a importância simbólica do espaço da fábrica e em especial da cantina para os populares.
- 32 Disponível no *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.marxists.org/archive/lafargue/1883/lazy/index.htm>
- 33 THOREAU, Henry David, *Walden ou a vida nos bosques*, Antígona, Lisboa, 2009.
- 34 THOREAU, Henry David, *A desobediência civil*, Antígona, Lisboa, 2005.
- 35 MORRIS, William, *Art And Society, Lectures and Essays by William Morris*, George's Hill, Boston, 1993.
- 36 MORRIS, William, *Artes Menores*. Antígona, Lisboa, 2003.
- 37 Quando foi tornado público o seu espólio, constatou-se que a escritora era uma arquivista compulsiva de imagens. Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://espacollansol.blogspot.com/>
- 38 Augusto Joaquim, marido de Maria Gabriela Llansol, autor dos desenhos do livro desta autora “Desenhos a Lápis com Fala – Amar um Cão” (Assírio e Alvim, Lisboa, 2008).
- 39 CELAN, Paul, *A arte poética: o Meridiano e outros textos*, Cotovia, Lisboa, 1996.
- 40 Para maior contextualização da técnica *cut/up* consultar os *websites* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://www.briongysin.com/BG/Calligraffiti_of_Fire.html e URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Cut-up_technique
- 41 *Steal all the clocks in the city and destroy them*, Yoko Ono, 1963.
- 42 Prémio Nobel da Literatura em 2004.
- 43 JELINEK, Elfriede, *Lust*, Editorial Estampa, Lisboa, 1992.
- 44 “The third mind”, livro experimental composto pela técnica de *cut/up* (ver nota 40) por William S. Burroughs e Brion Gysin. Publicado em 1977, em França. Em 1982 foi reeditado pela última vez pela Grove Press, em Inglaterra.
- 45 GROUP, Tempe, *El Reino de la noche en la antigüedad*, Colec. Clássicos de Grécia y Roma, Alianza editora, Madrid 2008;
- 46 Para mais informações consultar os *websites* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.patienceworth.org/> e http://en.wikipedia.org/wiki/Patience_Worth
- 47 WOLF, Virginia, *Um Quarto que seja seu*, Relógio d'Água, Lisboa, 2005
- 48 “The Angel in the House”, poema narrativo de Coventry Patmore, publicado em 1854. Referido por Virginia Wolf e posteriormente por outras feministas como Charlotte Perkins Gilman, como a mulher da casa, a doméstica, a esposa exemplar, pura, que era necessário matar. Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Angel_in_the_House
- 49 Retirados do site oficial (ver nota 46).
- 50 Vulgarmente chamado de “jogo do copo”, este jogo acontece em cima de uma mesa ou tabuleiro (de *ouija*) onde estão dispostos números e letras. Este jogo é colectivo e cada participante coloca o dedo indicador em cima de um copo ou de uma peça de madeira. À medida que são feitas perguntas, o objecto move-se sobre o tabuleiro e desloca-se de modo a formar respostas.
- 51 MICHAUX, Henri, *Uma via para a insubordinação*, edição &etc, produzida por Edições Culturais do Subterrâneo, Lisboa, 2008.
- 52 *Poltergeist* significa, a partir da tradução do alemão, evento sobrenatural que se manifesta deslocando objectos e fazendo ruídos.
- 53 O termo colagem é aqui usado no sentido mais lato, seguindo o mesmo princípio que o *cut/up* atrás referido – *corte e cola*.
- 54 Entenda-se aqui artista no sentido mais lato, englobando o designer na sua vertente mais autoral, por exemplo, e mesmo qualquer produtor cultural.
- 55 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://www.aavc.net/aavc_net/html/index.php

- 56 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.wageforwork.com/>
- 57 A 17 de Junho de 2009, o Primeiro Ministro português, José Sócrates, em declarações prestadas aos meios de comunicação assume que a cultura foi a área que menos apoiou neste primeiro mandato. Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: http://tsf.sapo.pt/PaginaInicial/Portugal/Interior.aspx?content_id=1265148
- 58 MORRIS, William, *Artes Menores*. Antígona, Lisboa, 2003.
- 59 REGUERA, Galder, “La cara oculta de la luna, En torno a la ‘obra velada’: idea y ocultación en la práctica artística”, Colec. Infraveles, CENDEAC, Murcia, 2008;
- 60 “Esto es así porque estas obras son las únicas en las que la contemplación de las mismas por el espectador no se resiente por el hecho de que la parte oculta de la misma haya sido materialmente realizada o no – limitándose el autor a su formulación verbal –, pues dicha parte está irreversiblemente oculta. Este aspecto de no necesidad de realización material de la parte oculta en la obra velada vincula la categoría con el célebre programa de tres puntos que el artista conceptual Lawrence Weiner propuso en 1969 y que concluía que “la obra no necesita ser construida”” (p. 15)
- 61 “Todas ellas configuran una alternativa coherente de resistencia al “discurso hegemónico de lo visual” presente en la historia y actualidad del arte, una resistencia “tanto más radical cuanto más fuerte el discurso de lo visible de la sociedad del espectáculo”(pp. 62/63). Citação de um outro texto seu (*La Nada par aver. El procedimiento ceguera del arte contemporaneo*, publicado na revista Debats nº82, 2003.
- 62 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.onestarpres.com/Loose-Associations-and-other>
- 63 Para mais informações consultar o *website* [Consult. 24 Jul. 2009], URL: <http://www.dot-dot-dot.us/>
- 64 GANDER, Ryan; de BONDT, Sara “*The Boy that always looked up*”, Cornerhouse, Manchester, 2003
- 65 São famosas as suas apresentações públicas nos mais diferentes contextos, assumidas também como obras, a par das esculturas e textos p. ex., do autor.
- 66 KAFKA, Franz, *Covil em A grande Muralha da China*, Mira Sintra, Edições Europa-America, 1997.

Bibliografia consultada

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Edições 70, Lisboa, 2009;
- BARTHES, Roland, *Variações sobre a escrita*, Edições 70, Lisboa, 2009;
- BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Edições 70, Lisboa, 2009;
- BEY, Hakim, *The Occult Assault on Institutions* em *Hakim Bey and Ontological Anarchy: The Writings of Hakim Bey*, [Consult. 24 Jul. 2009] disponível em URL: <http://www.hermetic.com/bey>;
- BEY, Hakim, *Temporary Autonomous Zone* em *Hakim Bey and Ontological Anarchy: The Writings of Hakim Bey*, [Consult. 24 Jul. 2009] disponível em URL: <http://www.hermetic.com/bey>;
- BEY, Hakim, *Permanent Autonomous Zone* em *Hakim Bey and Ontological Anarchy: The Writings of Hakim Bey*, [Consult. 24 Jul. 2009] disponível em URL: <http://www.hermetic.com/bey>;
- BEY, Hakim, *Immediatism*, [Consult. 24 Jul. 2009] disponível em URL: <http://www.left-bank.org/bey/immediat>;
- BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992;
- CELAN, Paul, *A arte poética: o Meridiano e outros textos*, Cotovia, Lisboa, 1996;
- CHESTERTON, G. K., *O homem que era quinta-feira*, Edições Europa-America, Mira Sintra, 2007;
- DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Contraponto, Rio de Janeiro, 1998;
- FREI, Luca, *The So-Called Utopia of the Centre Beaubourg - An interpretation*, Book Works e CASCO, Utrecht, 2007;
- GROUP, Tempe, *El Reino de la noche en la antigüedad*, Colec. Clássicos de Grécia y Roma, Alianza editora, Madrid, 2008;
- HIGHSMITH, Patricia, *O observador de caracóis*, colec. outras estórias, Teorema, Lisboa, 2000;
- JELINEK, Elfriede, *Lust*, Editorial Estampa, Lisboa, 1992;
- KAFKA, Franz, *A grande Muralha da China*, Edições Europa-America, Mira Sintra, 1997;
- KRISTEVA, Julia, *História da Linguagem*, Colec. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2007;
- LIPPARD, Lucy R., *Changing, essays on art criticism*, A Dutton paperback, New York, 1971;
- LIPPARD, Lucy R., *Six years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, Los Angeles, 1997;
- MARTIN, Brian, *Information Liberation*, Freedom Press, London, 1998;
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2004;
- MICHAUX, Henri, *Uma via para a insubordinação*, edição &etc, produzida por Edições Culturais do Subterrâneo, Lisboa, 2008;
- MORRIS, William, *Art And Society, Lectures and Essays by William Morris*, George's Hill, Boston, 1993;
- MORRIS, William, *Artes Menores*, Antígona, Lisboa, 2003;
- NÉSCIO, *Little Titans*, True True True, Amsterdam, 2008;
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora*, Rés-editora, Porto, s/data;
- PERNIOLA, Mario, *Contra a Comunicação*, Teorema, Lisboa, 2004;
- REGUERA, Galder, *La cara oculta de la luna, En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística*, Colec. Infraveles, CENDEAC, Múrcia, 2008;
- SONTAG, Susan, *Contra a interpretação*, Gótica, Lisboa, 2004;
- SONTAG, Susan, *On Photography*, Penguin Classics, London, 2002;
- STRINDBERG, August, *Breve Catequese para a classe oprimida*, Ulmeiro, Lisboa, 2003;
- THOREAU, Henry David, *A desobediência civil*, Antígona, Lisboa, 2005;
- THOREAU, Henry David, *Walden ou a vida nos bosques*, Antígona, Lisboa, 2009;
- Vários autores (organização, tradução, notas e prefácio de Júlio Henriques), *Internacional Situacionista – Antologia*, Antígona, Lisboa, 1997.